

Um dos mais extraordinários e criativos baixistas e compositores de todos os tempos, **CHARLES MINGUS** foi o responsável por trazer o contrabaixo para um primeiro plano dentro do jazz

GÊNIO INDOMÁVEL

Texto Dé Bermudez

Sua personalidade complexa, contraditória e até mesmo agressiva, devido à sua instabilidade emocional, fundia-se ao seu imenso talento no contrabaixo acústico, no piano e, principalmente, em suas composições, em que o lendário músico e compositor transitava entre dois extremos. Como *band leader*, foi um dos raros baixistas a ter seu próprio grupo, mostrando-se sábio

e generoso ao expor suas idéias, abrindo espaço para que todos os solistas pudessem se expressar da maneira como lhes era mais natural, considerando e respeitando suas individualidades e incentivando-os sempre a ir além de suas limitações. No extremo oposto, tinha uma mente sem controle, que experimentou diversas interrupções em sua produção musical, não sendo poucas as histórias que relatam agressões a outros músicos. Mas ele sempre se recu-

perava e continuava tocando e compondo magistralmente.

E foi sempre vivendo entre esses extremos que Charles Mingus tornou-se uma referência, um dos principais responsáveis pela emancipação do contrabaixo, trazendo-o para um primeiro plano e conferindo-lhe uma linguagem própria, abrindo novos caminhos para o jazz e para o instrumento em particular. Mingus era conhecido por seu toque nervoso, veloz e irregular, com

longos solos – afinal, ele tinha muito “asunto” para isso - e de uma intensidade de tirar o fôlego até mesmo de improvisadores do mais alto nível.

Para você entendermos um pouco sobre sua música, é preciso saber sobre sua história: Mingus cresceu em Watts, uma área suburbana de Los Angeles, onde teve os seus primeiros contatos com a música. Passou por instrumentos como trombone e violoncelo, e após essas experiências sem muito sucesso, finalmente encontrou seu instrumento: começou a estudar contrabaixo aos 16 anos, com o renomado Red Callender, no mesmo período em que passou a ter aulas de técnicas de composição com o lendário Lloyd Reese. Rapidamente, Mingus teve o seu talento percebido durante os anos 40, quando passou a tocar nos grupos de grandes nomes como Louis Armstrong, Lionel Hampton e Barney Bigard.

Na década seguinte, com o caminho aberto pelos *beboppers* - que, supostamente, derrubaram a hierarquia estabelecida entre instrumentos solistas e a seção rítmica (em especial, o baixo e a bateria), Mingus começou a chamar atenção em seus solos com o trio formado com o vibrafonista Red Norvo e o guitarrista Tal Farlow, em que sua excelente técnica era aliada a idéias harmônicas avançadas. Segundo o próprio Farlow, “Mingus tinha um som distinto, cada nota soava com grande clareza, não importava o andamento. Ele tocava sem esforço, como se o baixo fosse um violão”. Infelizmente, esse trio foi desfeito quando foi convidado a se apresentar em um programa TV. Mingus teve a sua participação vetada pela polícia de Nova Iorque, sob o pretexto de que ele não era associado ao sindicato local. Sentindo-se discriminado, o baixista deixou o trio e, uma semana depois, estava trabalhando com ninguém menos que Miles Davis.

Mingus sentia com intensidade o drama do preconceito racial, usando por diversas vezes a música como veículo de protesto, a fim de dar vazão às suas angústias. Talvez seja por isso que, em muitas de suas composições – como “*Pithecanthropus Erectus*” – é possível sentir que tudo parece perder o sentido em diversos momentos, com o caos se instalando por meio de diversos solos simultâneos, em uma improvisação coletiva com grande liberdade harmônica e variações bruscas de dinâmicas, seguido da retomada

do controle com temas densos, repletos de tensões, em que suas idéias parecem ser mais compreensíveis e reorganizadas. Isso fazia com que suas composições tivessem estruturas complexas, revelando um sofisticado pensamento musical.

Em 1955 Mingus criou a Jazz Workshop, um misto de gravadora, editora e companhia de repertório musical, em que começou a desenvolver um método mais espontâneo de compor. Com isso, ele abriu oportunidades para que jovens compositores pudessem expor seus trabalhos por meio de concertos e gravações. Na década de 60, ele passou a dedicar-se cada vez mais ao piano e a composição, afastando-se do contrabaixo, a ponto de decidir convidar o baixista Doug Watkins (um dos mais requisitados para gravações nas décadas de 50 e 60) para ocupar o posto de baixista em seu grupo em 1961.

Mingus passou por muitos altos e baixos em sua vida pessoal e profissional, chegando a ser rejeitado pela organização do Monterey Jazz Festival em 1965. Afastou-se das apresentações, passou a lecionar composição em uma universidade e deu a volta por cima somente em 1971, quando recebeu uma bolsa de composição da Fundação Guggenheim, vendeu as matrizes do selo Debut (fundado por Mingus em parceria com Max Roach) para a Fantasy e publicou a surpreendente autobiografia *Beneath the Underdog* (algo como “Mais Pra Baixo Que um Vira-Lata”). Foi a partir daí que Mingus voltou a receber o maior reconhecimento por parte do público.

Mas em 77, Mingus foi diagnosticado com esclerose lateral amiotrófica, um raro tipo de paralisia muscular. Mesmo limitado a uma cadeira de rodas e incapaz de tocar piano, ele continuou compondo. Mas após uma série desesperada de tentativas de cura, usando diversos tipos de medicina não-convencionais, Mingus faleceu em 5 de janeiro de 1979, aos 56 anos, deixando uma obra profunda que tem servido de inspiração para gerações de músicos de diversos estilos.

Depois de sua morte, o prestígio de Mingus cresceu ainda mais. A Fundação Nacional de Artes dos Estados Unidos criou a “*Let My Children Hear Music*”, que catalogou os trabalhos de Mingus e doou os microfones utilizados neste trabalho para o Departamento de Música da Biblioteca Pública de Nova Iorque, onde estes

estão disponíveis para estudo e pesquisa. Em abril de 1979 nasceu a Mingus Dynasty, banda idealizada por pela viúva do baixista/pianista, Sue, a fim de manter vivo o espírito e a obra do compositor por meio de concertos e gravações. Em 1981 a banda foi ampliada para o formato de Mingus Big Band & Orchestra, que passou a se apresentar todas as semanas em Nova Iorque até 2004.

Outra homenagem póstuma prestada a Mingus foi realizada em 2007, com a remontagem de sua obra-prima *Epitaph*, construída como uma suíte, com dezenove movimentos para 31 instrumentistas e com duração de mais de duas horas, que foi tocada em diversos festivais e salas de concerto dos Estados Unidos e Europa. *Epitaph* é considerada como uma história do jazz em formato musical, com as características da composição orquestral de Mingus. Com influências de Duke Ellington e da música *gospel*, *Epitaph* reunia obras clássicas estendidas, mudanças rítmicas bruscas, passagens líricas que explodiam em *chorus* dissonantes, solos agudos e refrões de ostinato com baixos e trombones. A peça foi encontrada pelo musicólogo Andrew Homzy, perdida dentro de um velho baú na casa de Sue Mingus, enquanto este catalogava a coleção de Mingus, contendo uma grade com 500 páginas!

O baixista foi um dos principais responsáveis pela fusão da música erudita com o jazz, sendo considerado um compositor inovador, vanguardista, precursor do *free jazz*, mas sem nunca deixar suas raízes. Mas talvez a melhor definição a respeito de Charles Mingus tenha vindo do próprio, descrita em uma das páginas de *Beneath the Underdog*. “Há três homens em mim. Um deles ocupa o meio: indiferente, impassível, ele observa, espera que os outros dois o deixem exprimir e dizer-lhes o que vê. O segundo é como um animal acuado, que ataca por causa do medo de ser atacado. O terceiro é um homem doce e amante, amante demais, que permite que os outros penetrem até o mais íntimo de seu ser, absorve insultos, confia e assina os contratos sem ler, deixa-se convencer a trabalhar por pouquíssimo dinheiro e que, quando percebe que foi enganado, tem vontade de matar e destruir tudo o que o cerca, inclusive ele próprio, punindo-se, assim, por ter sido tão estúpido. Não se decide, porém. E volta a se fechar em si mesmo”.

ANATOMIA ESPECIAL

A estudiosa baixista e professora Dé Bermudez faz brilhante análise do mais importante álbum de Mingus

Segundo a geologia, *pithecanthropus erectus* - hoje agrupado na espécie *homo erectus* - é o nome dado a um grupo de homens primitivos, um dos primeiros a deixar a África e se aventurar através do Oriente Médio, Europa e Ásia, sem, no entanto, deixar de habitar seu local de origem. Este também é o título ao disco gravado por Mingus em 1956, considerado como o trabalho responsável por estabelecê-lo definitivamente como *bandleader* e compositor vanguardista, adepto de diversas novidades experimentais. Nele, o baixista mostrou uma capacidade de criação sem limites, mas mantendo-se fiel à tradição jazzística. Com certeza, ele batizou este trabalho - gravado pelo Charles Mingus Quintet, com Jackie McLean (sax alto) J.R. Monterose (sax tenor), Mal Waldron (piano), Willie Jones (bateria) - com plena consciência de seu significado.



“Pithecanthropus Erectus” partes A e B

Neste exemplo, você tem a transcrição da harmonia, da melodia e da linha de baixo para que seja possível visualizar o trabalho de composição de Mingus.

A linha de baixo é simples. Em quase todos os compassos, é tocada apenas a fundamental de cada acorde, com exceção dos compassos 9 (quando também é usado o intervalo de quinta justa), 10 (com intervalos de oitava justa), 16 (novamente, com intervalo de quinta justa) e 17 (com a fundamental e os intervalos de quinta justa e terça menor). É importante respeitar os sinais de dinâmica indicados na partitura: *p* (que significa “piano”) indica que você deve tocar de maneira leve, suave, *cresc.* (“crescendo”) significa um aumento gradativo da intensidade do toque e *f* (“forte”), que é a senha para que você ataque as notas com força.

Repare que, nos compassos 1 e 2 (assim como nos compassos 3 e 4, 5 e 6, 9 e 10, 11 e 12, 13 e 14, 15 e 16), a melodia está com uma ligadura entre os compassos, sustentando a nota de um compasso do outro. Sendo assim, só a harmonia e o baixo se movimentam. Nos compassos 1 e 2, a nota Do da melodia é um intervalo de 5J do acorde Fm, considerada uma consonância. Já no compasso seguinte, este Do, tocado sobre o acorde Dd7M, é um intervalo de 7M, ou seja, é considerado uma dissonância. Esse é um tipo de técnica utilizada no estudo do contraponto, em que a nota é uma consonância (preparação), a harmonia se movimenta, transformando-a em uma dissonância (suspensão) e, no movimento seguinte, transforma-se novamente em uma consonância, resolvendo um tom abaixo. Neste caso, você tem preparação e suspensão, mas não tem a resolução no movimento seguinte.

Nos compassos 4 e 5, a nota Re bemol é um intervalo de quinta diminuta sobre o acorde de Gm7(5b). Por intermédio do movimento da harmonia, este Re bemol, tocado sobre

♩ = 144

Parte A

Fm Db7M Gm7(5b) C7(9b)

Fm Dm7 Eb7 Ab7(11+)

Gm7(5b) Calt Fm7 Db7M Abm7

Parte B

Db7 Gb7M Gm7(5b) Calt Fm7 Bb7

o acorde de C7(9b), é um intervalo de 9b, ou seja, o movimento harmônico faz com que a melodia mude seu foco de tensão, mesmo mantendo a mesma nota. Nos compassos 5 e 6, o Re bemol aparece como um intervalo de 6m sobre o acorde de Fm e é tocado no compasso seguinte, sobre um acorde Dm7.

No compasso 9, você tem Mi bemol como 6m sobre o acorde Gm7(5b). No compasso seguinte, este Mi bemol é tocado como uma 9# (Ré#) sobre o acorde, sendo que há também um Re bemol na melodia (intervalo de 9m), notas tocadas sobre o

acorde C alterado e características da escala alterada. Sobre os compassos 13 e 14 está a nota Do bemol, intervalos de 3m (preparação - consonância) sobre Abm7 e 7m (suspensão - dissonância) sobre Db7. Desta vez, ocorre a resolução um tom abaixo, no compasso seguinte, com a nota Bb e 3M (resolução consonância) sobre o acorde Gb7M. Esta música está na tonalidade de Fm e sua forma é A-B-C, sendo que os improvisos são realizados sobre a parte B (Fm7 / Bb7), enquanto a parte C é composta por dois acordes - Gm7(5b) e C7(9b).

“Love Chant” – Introdução

A harmonia desta introdução é simples, com apenas dois acordes: Cm7 e Fm7. Fique atento ao executar esta linha para tocar as colcheias de forma tercinada, como é característico do jazz. No compasso simples, a colcheia em um compasso 4/4 equivale a meio tempo e, na linguagem jazzística, escrevemos em compasso simples, mas lemos como compasso composto, ou seja, duas colcheias são lidas como uma semínima, mais uma colcheia tercinada. Por isso, sempre ao tocar temas com colcheias, linhas de acompanhamento ou solos, não esqueça esta regra, que faz com que as músicas ga-

nhem o balanço característico do jazz.

Nesta linha foram utilizados, basicamente, os intervalos de fundamental e oitava, sendo que no compasso 11 as notas Do, Si bemol, Sol e Mi bemol, tocadas sobre o acorde Cm7, são, respectivamente, 8J, 7m, 5J e 3m, ou seja, o arpejo de Cm7. Quando esta mesma frase é tocada sobre o acorde de Fm7, estas notas do arpejo de Cm7 passam a ser os seguintes intervalos: Dó (5J, nota do arpejo de Fm7), Si bemol (4J, considerada uma nota de tensão), Sol (9M, considerada uma nota de tensão) e Mi bemol 7m (nota do arpejo, mas que também gera tensão).

♩ = 176

Cm7 Fm7 Cm7 Fm7 Cm7 Fr

7 Cm7 Fm7 Cm7 Fm7 C

12 Fm7 Cm7 Fm7 Cm7 F

17 Cm7 Fm7 Cm7 Fm7 C

22 Fm7 Cm7 Fm7 Cm7 F

Galodarve

A Revelação Do Rock Nacional

VISITE

WWW.FOTOLOG.COM/GALODARVE
WWW.MYSPACE.COM/GALODARVE

"A Foggy Day"- solo a 4:16 min

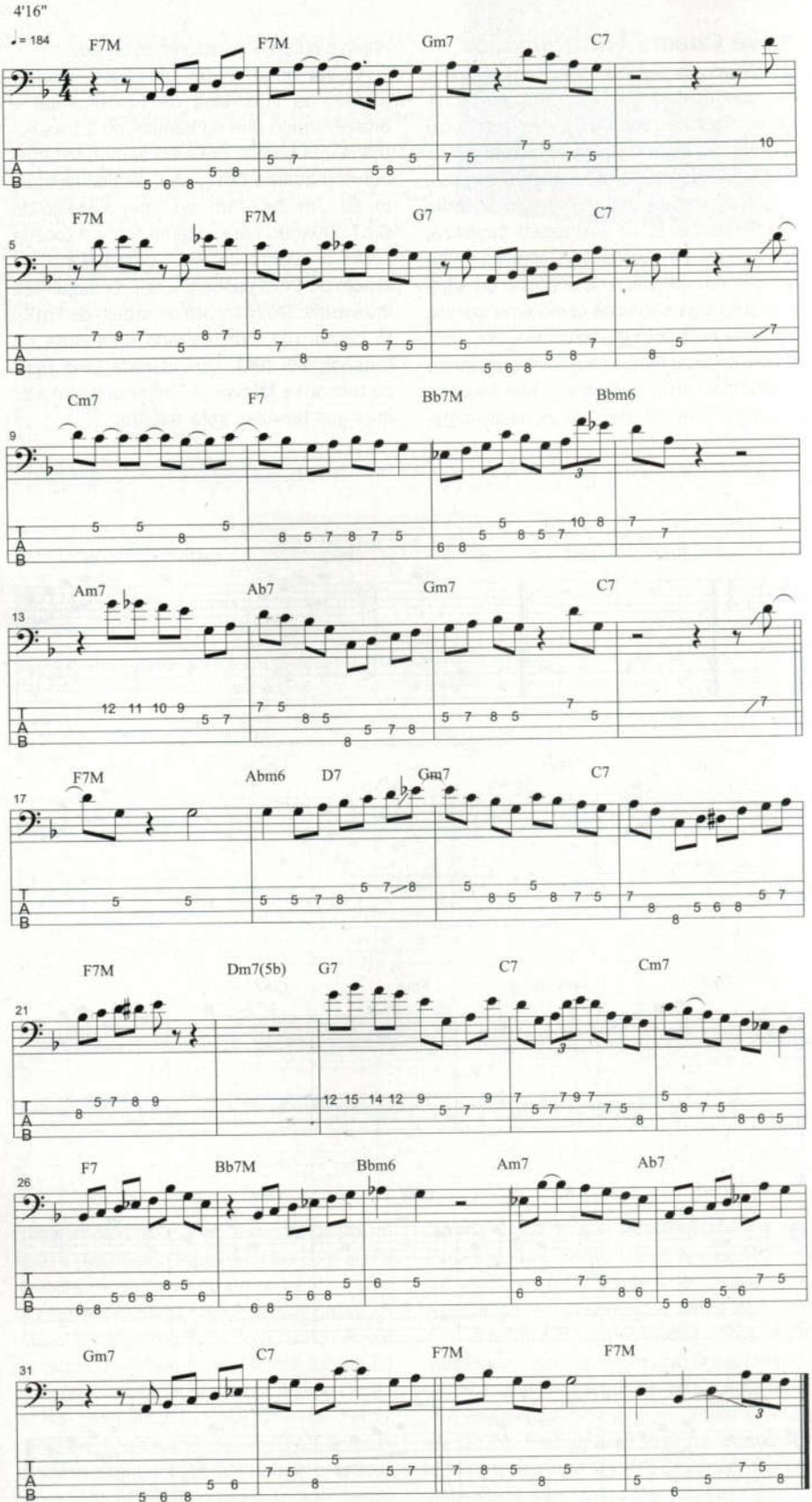
Neste solo feito por Mingus, foi predominante o uso de escalas e notas de passagem cromáticas. Observe que no compasso 5 ele usou a nota Mi bemol (7m) sobre o acorde F7M como um *outside*, resolvendo de forma descendente na 6M, nota Ré. No compasso seguinte, você tem outro F7M, quando foi tocada a seqüência Do (5J), Do bemol (5dim) e Si bemol (4J), sendo que Do bemol foi tocada como nota de passagem cromática.

Outro exemplo de nota de passagem é encontrado no compasso 13. Sobre o acorde Am7 foi tocada a seqüência Sol (7m), Sol bemol (7dim) e Fá (6m), sendo que a Sol bemol aparece como nota de passagem cromática descendente. No compasso 21, sobre o acorde de F7M, você tem a seqüência Ré (6M), Ré# (6aum) e Mi (7M), em que Ré# foi tocada como nota de passagem cromática ascendente. Sobre o compasso 20, você tem mais uma vez o exemplo de nota de passagem sobre o acorde C7, com a seqüência Ré (9M), Ré# (9#) e Fá (4J), em que a Ré# novamente foi tocada como nota de passagem cromática.

Vale ressaltar também que, após a conclusão de uma frase, Mingus utilizava pausas, que é o que chamamos de "respiração", para que seu solo fosse mais compreensível e não soasse como um amontoado de frases ligadas umas às outras. Lembre-se que, aqui, as colcheias também são tocadas de forma tercinada, como no exemplo de "Love Chant".

4'16"

♩ = 184



The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of 31 measures. The notation includes a single bass line with fingerings and a guitar chord chart above it. The chords are: F7M, F7M, Gm7, C7 (measures 1-4); F7M, F7M, G7, C7 (measures 5-8); Cm7, F7, Bb7M, Bbm6 (measures 9-12); Am7, Ab7, Gm7, C7 (measures 13-16); F7M, Abm6, D7, Gm7, C7 (measures 17-20); F7M, Dm7(5b), G7, C7, Cm7 (measures 21-24); F7, Bb7M, Bbm6, Am7, Ab7 (measures 25-28); Gm7, C7, F7M, F7M (measures 29-31).

